

Tentativa de renovar el género en la literatura húngara a mediados del siglo diecinueve, o Don Toldi

A principios del siglo XIX, en la Europa Occidental nace la „Europa moderna” en el sentido histórico, pero el modernismo literario también encuentra sus raíces en el Romanticismo. Partiendo de la filosofía de Fichte, Schelling, en la conciencia literaria „moderna” serán palabras claves: el ingenio creador y, dentro del mundo de la obra, el „yo” hipertrófico. Tal vez no sea casual que *Novalis*,¹ considerando al sujeto como la única fuente del conocimiento, afirme que todo tipo de conocimiento se hace poético y mencione a Dante, a Shakespeare y a Cervantes como fuentes de la „romantización” del mundo y que, con este hecho suyo, descubre el *Quijote* para el siglo XIX. (Véase: Flaubert, János Arany, etc.)

Las consecuencias de la imposición del Romanticismo son la negación del canon literario neoaristotélico, el rechazo de la jerarquía clasicista de los géneros, oponiendo a ésta „la unidad de las formas orgánicas”, la penetrabilidad y creabilidad de géneros, incluso la complicidad de las diferentes estéticas. También existieron tentativas semejantes en la literatura húngara, que son palpables sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX. (Por ejemplo, las obras de Nagykőrös de Arany, Mikszáth, el tardío Jókai etc.)

El poema épico titulado *Toldi estéje* [La noche de Toldi] de János Arany es la primera obra épica húngara que crea una síntesis de géneros cuyos textos, pertenecientes a diferentes géneros, mundos textuales e incluso algunos segmentos narrativos o figuras que construyen el texto, „hipertextualizan”² uno al otro. En varios estudios y cartas, János Arany habla de sus dilemas de „nacionalizar” géneros³ (parece ser una contradicción el hecho de que Arany quisiera crear un género romántico y a la vez clasicista)⁴. En la realidad, en el dilema sobre los

¹ Gintli Tibor-Schein Gábor, *Irodalom II*. Korona Kiadó, Budapest, 1998. pp. 198-199.

² Genette, Gérard, *Palimpszesztek* In *Vulgo*, 1999. június, pp. 74-83.

³ Arany se ocupa de este dilema en varios estudios y cartas, por ejemplo, „Nem chimaera-e népeposzt írni?” [„¿No es una quimera escribir una epopeya popular?”] In *Arany János levele Petőfi Sándornak*, [La carta de János Arany escrita a Sándor Petőfi] 1847., Arany levelei Szilágyi Istvánnak [Las cartas de Arany a István Szilágyi] In *Arany János Összes Művei* [Obras Completas de János Arany] (en lo sucesivo: *AJÖM*), XIV-XV, szerk. Keresztury Dezső Budapest, 1964. Es una cuestión importante de los estudios de János Arany la epopeya de la nación, por ejemplo, Zrínyi és Tasso [Zrínyi y Tasso], Nuestra epopeya popular, In *AJÖM*, XV, Budapest, 1964. szerk. Keresztury D.

⁴ In „Arany János levele Petőfi Sándornak”, [La carta de János Arany escrita a Sándor Petőfi] 1847. In *AJÖM*, XV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

géneros se halla la necesidad de renovar la terminología literaria y los procedimientos de crear textos, la duda de la narratividad de la historia manteniendo la integridad del yo. El maestro de Arany fue - junto con los ingleses y alemanes⁵ - Cervantes, como un posible modelo del nuevo modo de la expresión literaria y de la formación de diálogos de diferentes tonos. Me refiero a la obra de Arany reelaborada en 1854, tomando en consideración las recomendaciones de Zsigmond Kemény.

En los estudios⁶ que analizan las tendencias y los cambios de géneros de la literatura húngara, no he podido dejar de notar que todos y cada uno de los autores destaca el hibridismo genérico de *Toldi estéje*, y todos mencionan como hecho importante su relación especial con la novela. „Az eposzi harmónia átadta helyét a drámailag jellemzett összezsapásoknak, a klasszikus eposz, de még inkább a regény némely helyének humoros átszínezéseinek... Ez a mű faji sokszínűség arra utal, hogy Arany a sajátos »humorával« a romantikus verses regény byroni típusával rokon.”⁷ [„La armonía épica cede su puesto a los choques dramáticamente descritos, al dar un sentido cómico a algunos tópicos humorísticos de la epopeya clásica o, aún más, de la novela. Esta variedad de géneros delata que Arany rompe su mundo homogéneo, clasicista a favor de una mezcla de tonos que, gracias a su particular humor, está relacionado con la novela romántica en verso de Byron.” [trad. G. K.]

László Imre, en su libro dedicado al estudio de las formas épicas del siglo XIX, en varios casos relaciona tres obras: el *Quijote*, *Egy régi udvarház utolsó gazdája* [El último amo de una casa solar] - novela de Pál Gyulai- y *Toldi estéje*. La consideración conjunta de estas tres obras debe de ser consciente. „Esta novela de Gyulai (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*) es un raro ejemplo de la complicidad de los modelos de géneros. Pese a su analítica y precisa psicología así como a su lenguaje sencillo y objetivista, incluye el nivel tradicional que está presente en *Toldi estéje*, y en el *Quijote*. Sus fuentes literarias van desde el *Quijote* hasta *Los terratenientes anticuados* de Gogol”.⁸

Es un hecho conocido que a principios del siglo XIX, por influencia de Herder, se consideró urgente la creación de una epopeya heroica representativa,

⁵ La influencia de Don Juan de Byron es conocida, pero también pienso en la epopeya cómica de Pope, en el *Fausto* de Goethe y en *Pensamientos en torno a la filosofía de la historia de la humanidad*.

⁶ Quisiera destacar las siguientes obras: Imre László, *Műfajok létfarmája a XIX századi epikánkban* Debrecen, Kossuth Egyeteni Kiadó, 1996; Dávidházi Péter: *Húnyt mesterünk*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1992; Barta János, Arany János és az epikus perspektíva, In *A pálya végén*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987.

⁷ Szörényi László, *Epika és líra Arany életművében* In *Múltaddal valamit kezdeni*, Budapest, Magvető Kiadó, 1989. p. 72.

⁸ Imre László, *Ibidem*. p. 159.

con el fin de crear la identidad nacional, y también porque, según la teoría literaria neoaristotélica, en la cumbre de la jerarquía de géneros se hallaba la epopeya. Ni la obra de Zrínyi, ni la de Vörösmarty se hicieron populares entre un público extenso. Arany consagró toda su vida a la penosa tarea de escribir una „epopeya nacional”.⁹ Al mismo tiempo, la ruptura de los límites entre géneros propugnada por el Romanticismo está en contra de ello: entiende más tarde, en 1864, que la condición necesaria para escribir una epopeya es tener una cosmovisión que contiene el principio de la totalidad. Por no disponer de esto, escribirá *Toldi szerelme* [El amor de Toldi] sólo para 1873, gracias al estímulo de sus amigos. „El papel de la nueva epopeya sería poder demostrar la existencia del mundo según el principio de la providencia, en lugar de las apariciones divinas convertidas en estereotipos u otros milagros que provoquen sonrisa, presentar del modo que más convenga a la moral de la época y del cristianismo.”¹⁰

Esta manifestación aúna dos géneros: „la epopeya burguesa”, es decir, la novela y el *poème l'humanité*, hay, pues, que contar con la influencia de ambos.

Arany, ya a mediados del siglo, siente el anacronismo de la epopeya (véase la disputa de Toldy y Szontágh 1839),¹¹ pero, no pudiendo liberarse del papel del poeta predestinado, opta por armonizar dos horizontes estéticos: el del clasicismo nacional que une las convenciones poéticas de la epopeya clásica y de la *chanson de geste*, como lo demostró László Szörényi,¹² y el horizonte estético romántico que puede provocar ficciones románticas cuyo „centro metafísico es su creador”¹³ que pretende „novelar”, es decir, hacer más personales sus obras de inspiración metafísica. Quizá esta tentativa le interesaba a Arany desde los comienzos de su carrera (pensemos en el eclecticismo de *Az elveszett alkotmány* [La constitución perdida]). No es en absoluto casual la referencia implícita a la novela en el fragmento citado.¹⁴

Para el año 1848, el sentimiento de seguridad de Arany se había estremecido su „historia de salvación” nacional, la fe tradicional en Dios, su existencia personal se hicieron inseguras, sin embargo, no renunció a su plan de escribir una epopeya nacional. Resulta interesante el hecho de que en sus ensayos sobre la epopeya, aunque en forma de un breve esbozo, aluda al *Quijote*. Por ejemplo, en su estudio titulado „Zrínyi és Tasso” [Zrínyi y Tasso]: „Ésta no es una

⁹ In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁰ In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹¹ Dávidházi Péter, op. cit., pp. 114-137.

¹² Szörényi László, op. cit., p. 75.

¹³ Kulcsár Szabó Ernő, “A kettévált modernség nyomában” In *Újhold-Évkönyv*, 1991/2. pp. 206-209.

¹⁴ Eisemann György habla, en su libro titulado *A folytatódó romantika* [El Romanticismo permanente], Orpheus Könyvek, Budapest, 1999. p. 93.), del fenómeno del Romanticismo de sintetizar en armonía, cuyo objetivo es la captación de la totalidad metafísica.

observación seria, pero no puedo abstenerme de poner como ejemplo una situación rara de Cervantes, para demostrar como pasa de boca en boca una anécdota ingeniosa. Roban el burro mientras Sancho está durmiendo sobre el animal, de modo que la silla de montar se apoya sobre cuatro palos, y se llevan al pobre animal...".¹⁵ En el capítulo XXVI de *Széptani jegyzetek* [*Apuntes estéticos*]: „El elemento de la sátira es la burla..., fuera de la forma clásica, la sátira puede adoptar diferentes formas, así, en el *Quijote* ha tomado forma de novela.”¹⁶

La obra de Cervantes también la habría leído Arany en el Colegio de Debrecen, cuya biblioteca poseía la traducción francesa (traducida por Fourbin en 1823), pero la obra traducida por Móric Lukács se publicó en 1843 (en 1848 la tradujo Karády y, en 1850, Horváth, aunque las tres traducciones fueron hechas para niños, por eso eran unas versiones adaptadas. Las alusiones que Arany hace a ciertas características de los géneros y la mención de fragmentos de la obra demuestran que, aunque no en húngaro, leyó la obra entera y no solamente la versión escrita para niños.

Creo que la novela de Cervantes ejerció gran influencia sobre Arany en cuanto a la fijación de la dicotomía del mundo del yo, tanto en la creación del reflejo del autor y del narrador, como en la estructura retórica del mundo textual. En el caso de estas dos obras de que nos ocupamos, no se trata de recepción del género, concordancias directas e incondicionantes de motivos, sino de analogías de carácter ontológico, de procedimientos paratextuales, figurativos e hipertextuales para crear géneros, la „carnavalización” de los mundos de texto en cuanto a su estructura lógica y sus motivos principales, la mitificación del nombre como creación de sentido, en el caso de ambas obras.

Analógias de carácter ontológico

La obra de Cervantes y la de Arany, desde el punto de vista de su génesis, nacieron en unas situaciones históricas análogas. La España de entonces vive el final del „Siglo de Oro”, el segundo cisma de la Iglesia Católica, la violencia de la Inquisición y de la Orden de los Jesuitas (en el *Quijote*, el cura, el „señor licenciado”, el barbero y el ama de casa queman libros),¹⁷ la formación de una nueva aristocracia que posee poder y capital. Es significativa la supuesta declaración del Rey Felipe II., de la dinastía de los Habsburgos, al que se le llamará en la posteridad „el Don Quijote burócrata”: „No me gusta ser rey”.¹⁸ La totalidad

¹⁵ Arany János, „Zrinyi és Tasso”, In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁶ *Széptani jegyzetek* In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁷ Cervantes de Saavedra, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, Capítulo 1,5.

¹⁸ Anderle Ádám, *Spanyolország története* [La historia de España], Móra Kiadó, Budapest, 1992. p. 66.

metafísica, la era de héroes sobrevive ya exclusivamente en el mundo de los libros de caballerías. Las razones históricas de la inseguridad existencial de Arany, del estremecimiento del principio de providencia, a que ya me he referido, son conocidas por todos.

Don Quijote y el viejo Toldi reconstruyen mundos desaparecidos, la simultaneidad de dos períodos históricos, pero la constitución de estos dos mundos ocurre sobre todo por medio del habla. Ambos consiguieron su fama por sus „aventuras”, pero el fondo ideológico, mítico de los personajes lo comprendemos del texto del narrador, de la autorrepresentación de los personajes y de los diálogos. Llegan a ser personajes de su propio mundo creado. Don Quijote es capaz de dialogar exclusivamente con Sancho, a los demás personajes les habla sobre las obligaciones del caballero, destacando su propio papel. Pero las charlas de don Quijote y Sancho tampoco son verdaderos diálogos: es la tan diferente retórica entre los dos mundos textuales (el idealismo neoplatónico de don Quijote y sus elementos sacados de libros de caballerías, las „colecciones” de proverbios de Sancho sobre su unidad),¹⁹ pero no forman parte esencial de un intercambio de ideas.

El viejo Toldi vive solo, ya raras veces comenta algo a su fiel escudero, su único compañero: „lo que le tiene intrigado a Bence / pensaba en cómo presentarse ante él / sabía que ante Toldi con respuesta tiene su precio / apenas dice algo a la palabra de siglos.”²⁰ En *Toldi* es muy importante el encuentro de Luis y Toldi al final de la obra pero, en mi opinión, el diálogo entre ellos no es verdadero. Sus textos son la historia de su propio origen, son unas autorreconstrucciones. Los diálogos de don Quijote y Toldi (pues ni Sancho Panza ni Bence comprenden realmente a su amo) son pseudodiálogos líricos: la proyección de sus deseos en „escombros” de diálogos.²¹ Aquí podemos reconocer los procesos de construcción textual *poème l'humanité*: el „yo” se proyecta en varios personajes. (Hablo de escombros, pues la imagen creada de sí mismo, constituido y guardado del pasado, enlaza a la época de los caballeros y, como sabemos, don Quijote lo explica detalladamente; los caballeros hablan poco, no entran en ningún diálogo real con nadie, sus discursos se convierten en monólogos líricos.) El yo imaginario de don Quijote y el de Toldi transformados en pasado tienen el principio de la comunidad (no es casual la historia arcaica de procedencia que suele ser pronunciada como la historia de un pueblo y de un héroe en él), es decir, el sujeto puede identificarse solamente dentro de una colectividad, con hazañas caballerescas que, a la vez,

¹⁹ John Jay Allen, *Introducción, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

²⁰ Traducción palabra por palabra – G.K.

²¹ Utilizo la palabra „escombros” no en el sentido peyorativo, sino entiendo por ello los restos de una totalidad, aun si de una totalidad imaginativa.

identifican su colectividad, su nación. Este yo mitificado fracasa fatalmente, pues sus últimas palabras significan: autorrepresentación y herencia,²² a la que ya no llega ninguna respuesta. Toldi ya no puede escuchar la promesa del rey Luis: „Ni siquiera movió los ojos, sólo miró con una mirada dura / pero la luz de ella fue como la de un cuerno / y el rey respondió a su palabra...”²³ Don Quijote no puede escuchar a Sancho, porque repite lo mismo siempre: „después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado de muchas y eficaces razones de los libros de caballerías.”²⁴ Don Quijote en el *grand recit* que se había transformado en literatura con los libros de caballerías, *a priori* encuentra su modelo en el „espejo”, así que el proceso da una vuelta: precisa de un modo mimético a las obras literarias (véase: narración múltiple). También en la trilogía *Toldi* el modelo funciona de „espejo”: el espejo de *Toldi estéje* es el Toldi; incluso se repite la mimesis de un modelo literario anterior: este „espejo primigenio” es la obra de Ilosvai Selymes. Entre las dos obras, naturalmente, hay una gran diferencia. Arany guarda el gesto didáctico del clasicismo nacional: de nuestra conciencia arcaica podemos guardarnos y renovarnos a nosotros mismos y a nuestra nación (Herder: *Volksgeist*), por eso es importante para Arany la „conciencia popular”.

Con la destrucción del código del „yo mítico” se verifica la imposibilidad de crear o simplemente de crear este „yo”. Este tipo de soledad – la soledad del „ser-Eco”²⁵ – se hace espectacular con un método de constitución textual muy interesante.

Procedimientos paratextuales de crear género

Ambas obras son la „reescritura”²⁶ de otra anterior, así el texto evocado está presente también en los paratextos: en el *Quijote*, al comienzo de la obra, en las „quebrajas de texto” cómico-irónicas, en sonetos; en *Toldi estéje*, en los lemas a los comienzos de las canciones (pues ambas obras citan géneros de la época de los caballeros: libros de caballerías e historias novelescas). Los paratextos duplican los

²² En *Toldi estéje* esta autorrepresentación es a la vez representación nacional. En el *Quijote* no, ahí es solamente autorrepresentación. Hablo de autorrepresentación porque don Quijote también está explicándose, donde el único punto de referencia, fuera de su nombre, es el mundo de los libros de caballerías. De su paradigma de pensamientos anterior nunca puede o quiere salvarse, tampoco cuando retira su ser de caballero, pues ni siquiera intenta regresar a su vida anterior.

²³ Traducción palabra por palabra – G.K. Arany János, *Toldi estéje* VI/29. In: *Toldi-trilógia* (Trilogía Toldi), Szépirodalmi Kiadó, 1986, p. 548.

²⁴ Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, p. 468.

²⁵ Término prestado de György Eisemann repetido en el primer capítulo de su libro citado. Referencia a la ninfa griega: Eco (Echo)

²⁶ Genette, Gérard, op. cit., pp. 74-83.

textos enteros: por una parte, anticipan los acontecimientos siguientes, por otra, oponen, obviamente, los textos y mundos textuales citados con los textos y mundos textuales creados. Esto es verdad en el caso de la constitución de *plot* también (pienso sobre todo en el primer tomo de la obra de Cervantes). Don Quijote imita las hazañas de Amadís de Gaula, el héroe de Arany, a su vez, los hechos y la última hazañas del viejo Toldi de Ilosvai. De esta manera prepara la actitud de recepción y, al mismo tiempo, ironiza, abre un doble horizonte de recepción: se enfrenta con el mundo creado y heredado del pasado del Eco-yo del lector y, a la vez, con el anacronismo y la falta de vivacidad de todo esto, es decir, con su parodia. Tal vez sea conveniente la tesis de Pál S. Varga en el caso de ambas obras: „Arany insiste en la «aparición visible de la voluntad divina» no porque cierto hábito eclesiástico antiguo o alguna responsabilidad del pasado lo exija frente al concepto moderno, sino porque lo exige la única instancia de apelación, el consenso que se vislumbra entre los pensamientos míticos de los pueblos o, en otras palabras, porque no se puede renunciar a la capacidad antropológica de crear un *mundo entero*, (incluso en el sentido metafísico)”²⁷.

Los mundos textuales de la obra de Cervantes y Arany se entrelazan por medio de emblemas, símbolos y reflejan uno al otro pero, en muchas ocasiones, los emblemas se convierten en algo grotesco con lo cual, tal como señala Bajtin, „carnavalizan”²⁸ los textos reflejados.

Procedimientos figurativos para crear textos

El símbolo más importante de la existencia, de ser alguien, es el nombre. Don Quijote simplemente no existe, don Quijote se crea mediante un nombre, por supuesto, según las formas de los libros de caballerías. En consecuencia, el nombre es símbolo. El símbolo antiguo y su significado son inaceptables, pues el personaje y el destino ligados al nombre se hacen inaceptables. Con el nombre y símbolo nuevos crea una nueva existencia, una vida con la que ya se puede comprometer. Pensemos que el nombre anterior ni siquiera lo sabemos a principios de la obra, el narrador nos lo hace impreciso (Quijada, Quijano etc.). Dentro del mundo de la novela este símbolo „se simboliza”: se reanima, comienza una vida particular, y ya no es seguro que sea identificable con el destino creado. En la segunda parte, la historia de don Quijote la sigue escribiendo otro autor. Con el fracaso de su vida, hasta retira su nombre, hace su testamento bajo el nombre de Alonso Quijano: „*Item*, es mi voluntad que si Antonia Quijana, mi sobrina, quisiere casarse se case

²⁷ S. Varga Pál, „Virgilje lehet legfőllebb, de Homérja soha” [“Puede ser Virgilio, como máximo, pero Homero, nunca.”] (Arany János és a népi irodalom) In *It.* 1995. pp. 102-120.

²⁸ M., Bajtin, *Francois Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája*, Európa K., Budapest, 1982.

con un hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas son los libros de caballerías.²⁹ En el sentido de Novalis, como la „primera obra romántica”,³⁰ la novela mantiene la imposibilidad de crear la Edad de Oro.³¹ El nombre de Toldi es también un símbolo, pero no como el significante constituido por el autor. La figura de Toldi es representante de la nación, uno de los símbolos de nuestra creación del mito nacional. Aquí también se desligan significante y significado, se convierte en leyenda durante la vida de Toldi; lo toman por muerto, pues él hasta sale fuera de su tumba. Le sustituyen, ya de burla, „epítetos épicos”: „sárarany” [„orobarro”], „aranyyszál” [„hilo de oro”], „bajnok” [„campeón”]: ocurrió una transformación en el mundo textual de los nombres. La forma de existencia creada en el nombre llega a ser dominante. Pero Arany sugiere la idea clasicista de rearmar, a partir de las tradiciones, la totalidad del mundo. Dentro del mundo de la obra, para Toldi la rearmación es imposible, como no escucha la palabra del rey Luis. El lector que comprende la promesa del rey Luis puede creer en la posible creabilidad de este mundo. La metaforización es elemento importante de la carnavalización de los elementos y segmentos de los diferentes mundos textuales, en el sentido de Bajtin. La creación de nombre, los accesorios (yelmo, coraza, traje antiguo, que cubre su verdadera identidad), carnavalizan el texto reflejado con su „ser-disfraz”.³² Mientras que a don Quijote lo podemos admirar y también podemos reírnos de él, de Toldi solamente nos podemos reír. „A romantikus maszk mindig valami ürességnek [...] az arca.” [„El disfraz romántico es siempre [...] cara de algo vacío”]. Ambos se asocian al ser del actor, que simboliza dos condiciones humanas: la del niño, la actuación vivida con la fe de un niño, y la del actor. Don Quijote y el viejo Toldi pueden ser interpretados como autorretratos artísticos: „Teljes és fájdalmas az író azonosulása a szélre került, előregedett bohóccal – a legmélyebb okot tárja fel, a múlt időt, s mögötte a modern művész kísértő rémét, a Magányt ...” [„Se puede autoidentificar totalmente, y de una forma dolorosa, el autor con el payaso viejo, llegando a la periferia – explota la razón más profunda, la del tiempo que fluye y, detrás de ello, el monstruo afantasmado del actor moderno, la Soledad...”]³³

²⁹ Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, p. 468.

³⁰ Gintli Tibor – Schein Gábor, op. cit., pp. 198-199.

³¹ Entiendo por “edad de oro” la época de la totalidad metafísica, como la, ven la Antigüedad, los pensadores de la Ilustración y el Romanticismo. Por ejemplo, Winckelmann, Hölderlin, Novalis etc.

³² Entiendo por ser-disfraz que hay situaciones paralelas entre los textos, y accesorios aludidos. Pero todos serán determinante en su calidad travestida. Por ejemplo, Don Quijote revive las de Amadís de Gaula, la entrada de Bence a Buda. Pero también entiendo por ser-disfraz uno de los símbolos románticos el comportamiento del escritor.

³³ Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe*, Budapest, Corvina, 1974. p. 25.

Hipertextualización y carnavalización

Ambas obras ponen de manifiesto, de modo clarísimo, su naturaleza de „palimpsesto”, hipertextualizan³⁴ los géneros citados. Uno de los géneros parodiados es la *chanson de geste*. Es verdad que el *Quijote* la transforma, la traviste³⁵, mientras que *Toldi estéje* la imita – por eso dice Arany sobre su obra que su tono dominante es humorístico. La parodia de géneros se puede captar en la deformidad de los tópicos característicos mitopoéticos. Las *chansons de geste* se construyen a partir de tres elementos estructurales: *enfance* (infancia); *chevalier* (época de caballería); *moniage* (vejez). Las tres partes de la trilogía *Toldi* corresponden a estas tres unidades estructurales.³⁶ Don Quijote también tiene tres salidas, tres series de aventuras. Las obras aquí examinadas equivalen sobre todo a la parte *moniage*. (La estructura general de la *chanson de geste* es la siguiente: primera parte: abandono del hogar, durante el principio del verano, compañera: la madre, segunda parte: hazañas caballerescas, tiempo: verano, compañera: amada; tercera parte: vejez, fin de las hazañas, tiempo: otoño, compañero no hay, salvo el escudero que es figura típica de las tres partes, héroe solitario).³⁷ Por ejemplo, la segunda salida de don Quijote que, según las convenciones del género, tendría que enumerar las hazañas de su período de hombre maduro, comienza en la mitad de su vejez, el caballero heroico – en la actualidad, un viejo de dentadura incompleta – como parodia de los ideales neoplatónicos, crea a su dama, amada.

La trilogía *Toldi* entera imita a las *chansons de geste*. *Toldi estéje* es la parte *moniage*; en esta imitación de género Arany intercala otro procedimiento hipertextual: traviste la danza macabra. El viejo Toldi está cavando su tumba, luego, a la llamada de János Pósfalvi sale fuera de su tumba: su tumba: „És az ősz levente, e szavakat szólva, / Kiugrék a sírból, mintha ifjú volna...” [y el caballero cano, pronunciando estas palabras, / sale fuera de la tumba, como si fuera joven...” I.39).³⁸

El *Quijote* se canonizó en la literatura húngara como parodia de los libros de caballería. Con respecto a *Toldi estéje*, la correspondiente húngara de los libros de caballería es el poema histórico. Arany manejó la obra de Ilosvai Selymes como fuente para disimular la „autenticidad épica”, reescribe el género y el texto entero

³⁴ Genette, Gérard, Ib. pp. 74-83.

³⁵ Genette, Gérard, Ib. pp. 74-83.

³⁶ Según su mundo textual, el *Toldi* [Toldi], *Toldi szerelme* [El amor de Toldi] y *Toldi estéje* [La noche de Toldi] no se consideran tres partes de una trilogía, solamente desde el punto de vista temático. Pero, en cuanto al sentido de que Arany imitó las *chansons de geste* y su estructura, forman una trilogía.

³⁷ Northrop Fry, *Az irodalom archetipusai* (Los arquetipos de la literatura) Ford. Fejér Katalin In *A hermeneutika elmélete II.* (Teoría de la hermenéutica), Szeged, 1987, pp. 545-565.

³⁸ Traducción palabra por palabra – G. K.

con un gesto de crear leyenda, así lo metaforiza: „Aztán csapatonként hazafelé térnek, / Emlegetvén dolgát az elhunyt vitéznek.” (VI.37) [„Luego vuelven a casa por grupos / Discutiendo las hazañas del caballero.”]³⁹ Incluso intercala en el texto la parodia del género primigenio: Toldi escucha desde el principio hasta el fin la historia vulgar, burlona de Toldi.

Se podría hacer una larga enumeración de géneros que se aluden en estas dos obras. Lo importante para mí es que el *Quijote* habría servido de modelo para Arany, que los géneros clásicos, como posibles figuras semánticas, pueden ser desplazadas de sus propias tradiciones hacia su propia oposición. Solamente en estas grandes polaridades, dentro de la relación entre signo y significado, se puede constituir una interpretación y creación nuevas del sujeto auténtico. Todo esto supone la existencia en discurso de las figuras semánticas, como lo expresa Paul de Man.⁴⁰ Su constitución es frecuentemente posible creando mitos, y metaforizando. Por consecuencia, Arany renovó el género de la poesía narrativa húngara integrando no solamente las tradiciones y los géneros del clasicismo nacional húngaro, sino también la herencia poética de la novela europea. Con respecto a esto, creo que la obra de Cervantes es mucho más importante de lo que pensábamos.

³⁹ Traducción palabra por palabra – G. K.

⁴⁰ Paul de Man, “A temporalitás retorikája” In *Az irodalom elméletei* I. Szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, pp. 1-61.